

美洛达、哈勒、戈神、惹寇、纳珀明、厄孚特、路内柏格、克罗斯—克隆斯多夫和尼德—格朗斯特德的风景时，哥特式的结构清晰可见。尤其是与德劳内的相识导致了费宁格爾的艺术向接近音乐状态的构图发展。意识到这一点，他在1913年给好朋友画家艾尔弗雷德·丘吉尔写信说：“音乐之子我的生命就象空气和绘画一样，我的作品非常接近《赋格综合曲》，……立体主义是一种综合，但很容易退化为机械的技巧……，我的立体主义是视觉的而非物质的。”

1917年，他在柏林的赫沃斯·沃尔登的先锋画廊“风暴”举行了他的第一次重要展览，实际上早在1913年和1914年他描绘教堂。桥梁、蒸汽机和高房子的早期作品中就可以看到费宁格尔创造的特殊形象。在他的作品里，一度一个人也没有，可能是因为他不能从道德上判断人的形象的分裂，而他的明亮透明的光斑和色块的结构非常需要这种分遥裂。后来当人再次进入他的作品时便发生了变形，成为他晶莹剔透的世界的一部分。二十世纪的海洋风景画里，人在浩瀚的天空，辽阔空旷的空间中找到自己的地方，它令人想起卡斯珀·大卫·弗里德里希和马罗礼·特纳杰出的罗马式绘画。对前者，费宁格尔当时还不知道他的作品；对后者的作品，费宁格尔早就很崇拜了，但他不象前辈，费宁格尔的人物不是淹没在大自然的狂暴的力量里，而是爱因斯坦光与能量的世界的一部分。

他想象辽阔的空间，将神秘性和对宇宙的科学理解结合起来，云彩和浩瀚的天空具有现代建筑的结构和透明性。也许莱昂内尔·费宁格尔艺术的最根本的因素是他用科学家的精确性来处理幻想的能力：即一个能够拥抱对世界充满诗意渴望的科学精确的心灵。

在这方面费宁格尔明显地继承了塞尚的遗产，他象塞尚一样；一直烦恼不安,缺乏自信,想通过绘画找到在现实中的立足之点。毕加索说得很对：“塞尚的焦虑就是吸引我们的地方。”费宁格尔很早以前给他的妻子朱丽亚写信说：“我的作品是我试图为我自己澄清一切的战场。”这种说法在现代艺术家那里很典型，有助于我们了解费宁格尔的困境：怎样将他在自然中看到的透明物在绘画中表现出来。有时当他进入形而上的领域时，他获得了极大的成功，如1927年的《碎玻璃》和晚年的《切割》(1949)或《月网》(1951)。

早在德国时，费宁格尔就觉得自己已被从美国放逐了，他是在美国长大的。1890年，他给童年时的朋友H·费兰西斯·科塞尔写信说：“我非常想念美国；对德国越来越不喜欢。”三十五年后，当加拉·席耶在美国举行“青色四人社”（雅夫伦斯基、康定斯基、克利和费宁格尔）巡回展而未获成功时，他对“回家”非常难过失望。“我的艺术在这里不可能得到理解，……我在这里是一个‘外乡人’，对祖国我真不知道做什么，我不抱一点幻想。”1929年，两年前在

立体主义和俄耳浦斯主义对“蓝骑士”的影响

彼特·赛尔兹 著

塞尚的《浴女》

立体主义刚一出现，德国人就非常重视它。许多德国批评家将他们的画家汉斯·冯·马雷斯看作立体主义重要的先驱者，仅次于塞尚。保罗·埃里希·库珀斯在1920年出版的《立论派》一书中认为马雷斯不仅将他画中的人头画成球形，腿和脖子画成柱形，胸画成挂在脊柱上的筐子，并且不再用透视和幻想的深度来设想绘画空间，而是具有与空间密切相关的仔细构造的形象的功能。保罗·费希特尔1919年在慕尼黑发表了《抽象派》，里面收入了一篇论立体主义的论文。他也将马雷斯看作立体主义的一个重要原型，因为他通过空间结构的透明性揭示了存在的神秘法则。

1891年，马雷斯逝世4年后，在慕尼黑的水晶宫举办了一个重要的马雷斯作品展。很有影响的案法的批评家迈埃尔——格雷费赞扬了他的作品。从马雷斯的思想中吸取了许多他关于视觉观念的体系的海因里希·沃尔夫林也写了一篇文章盛赞这位画家。在慕尼黑，马雷斯的老朋友、雕塑家阿道夫·von·希尔德布兰德写作了《造型艺术中的形式问题》，强调马雷斯作品在形式，而不是幻觉方面的价值。

但是，即便沃尔夫林的兴趣仅在于历史，希尔德布兰德的兴趣仅在于学术，慕尼黑仍然是一个展示艺术上的直接创新的地方。它是德国青春艺术风格的中心，《青春》期刊就在这里出版；1898年，青春风格的主要实践者之一建筑师和设计家奥古斯特·恩德尔系统地阐述了抽象艺术的理论，具有预言性。

蒙克、霍德勒、塞尚、凡·高和马蒂斯在马雷斯作品展之后举行了个展。在欧洲艺术史上，没有其它一个城市象慕尼黑一样成为一种艺术潮流的中心。勃拉克和毕加索的画作在戈尔兹画廊的橱窗里展出。毕加索在法国境外的第一个重要展览于1909年在进步的塔安豪斯特现代画廊举行。几个月之后，在同样的地点，在两位俄国人，瓦西里·康定斯基和阿里克西·von·亚

德索拜访过这位艺术家的艾尔弗雷德·H·巴尔在纽约新建立的现代艺术博物馆的第一次展览，即“19位健在的美国艺术家作品展”中，展出了他的作品。虽然费宁格尔在他家乡几乎未获得好评，但被重新确认为一位美国人他还是很高兴。

1931年，为了庆祝他六十岁生日，在柏林的国家美术馆里举行了一个大型的他最重要作品的回顾展，国家美术馆是德国为健在的艺术家举行展览的最负盛名的地方。但仅仅几年后，他最好的一些作品被纳粹在“颓废艺术展”中展出，同时他的三百多幅作品从德国公众的收藏品中被没收了。

1931年，费宁格尔返回美国，这是他自1887年从纽约坐船到汉堡后的第一次。象许多艺术家，如贝克曼、雷格、莫合一纳夫一样，他得到艾尔弗雷德·纽梅耶的邀请，在加利福尼亚州奥克兰城的米尔斯学院讲课。在奥克兰和旧金山度过了一个夏天，在纽约和康狄涅格州作了短暂停留后，费宁格尔回到柏林，他发现德国生活无法忍受。1937年，他又返回美国，首先去奥克兰，然后定居在纽约，象一个避难者回到了家乡。他发现纽约是一个奇怪但令人喜爱和迷惑的地方；古老的回忆与新的现实纠缠不清。他的许多欧洲朋友也在那里，费宁格尔一家成为战争期间在纽约的欧洲逃避者的精神生活的一部分。

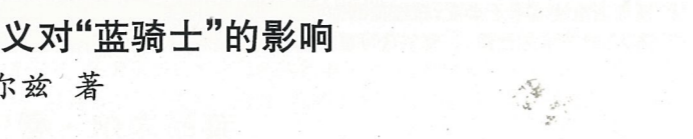
他在两年内适应新的非常艰难的生活，无法绘画。当他重新开始工作时，他的油画和水彩画表现了对过去的怀恋和现在的惊讶；他的许多新作是他早年德国主题的精神反映，但他也画了关于曼哈顿峡谷的幻想，在这些作品里他那完美的线条呈现出新发现的自由，也使他离抽象更近了。在他在现代艺术博物馆举行回顾展（同时展出的还有另外一位美国现代画家马斯登·哈特雷，他曾经在德国做出了非常重要的贡献），他展出了美国时期的二十多幅作品。艾尔弗雷德·巴尔称他为“莱昂内尔·费宁格尔，美国艺术家。”

他最后十年的作品反映了一位艺术家的自信，他不再为形式的问题而犯难，而能服从他创造性的直觉的系统的的心灵的支配。象塞尚一样，他试验作水彩画，然后将他关于光与色的透明性的发现用油彩等媒介进行表现。

在晚期的幻想作品里，费宁格尔运用块面的严格的几何线条来表现他的奇思妙想，给神秘的幻想的准确而实在的形式。

我想起1952年夏天在马萨诸塞州的剑桥拜访莱昂内尔·费尔格尔，探讨他的艺术，当时我正在写一本关于德国表现主义绘画的著作。费宁格尔不是一位表现主义者，也不认为自己是德国画家。他告诉我早年在柏林他怎样被看作一位美国人，返回纽约后又怎样被看作一位德国画家。费宁格尔肯宁既源自德国传统也源自美国传统，但他的作品有一种普遍的特征：这就是一位艺术家给予城市和海洋的韵律以绘画的形式。

毕加索的《女人头像》



伦斯基的领导下，举行了新艺术家协会的第一次展出。1910年的第二次展出时，他们邀请了一个法国代表团参加，代表团由毕加索、德里安、勃拉克和福可尼埃组成，这实际上是1911年春季立体派第一次在巴黎著名的独立者沙龙的41号厅大规模展出的前夕。

毕加索的《女人头像》作于1909年，是一幅铅笔树胶水彩画，现保存在芝加哥艺术学校里。这个头像出现在慕尼黑新艺术第二次展览的目录上，它受到非洲木雕的影响，具有一种野蛮的力量和雕塑的结构，与较早的《阿维贡的贵妇人》有相似之处。当同时代的法国批评家讨论立体主义时拒斥他们认为的立体主义理智的科学的推理时，毕加索的《女人头像》有一种非常强烈的表现的——不是说表现主义的——主观的力量。艺术家按个人的观点对这个头像进行了分析和重组，钻石形的，有催眠作用的双眼放射出闪亮的光芒，直直的，脸部的各平面似乎受到巨大的动能的推拉。

德里安的后野兽派作品被法国和德国的批评家认为是最早的立体主义。他在那次展览中展出了4幅作品，包括他用塞尚的风格作的一幅风景画。这幅作品对比较保守的NKV的成员，如亚历山大·卡诺尔特，立刻产生了影响。

当丹尼尔·亨利·卡魏勒在慕尼黑发表《通往立体派》之路时，他正确地区分了德里安与自然保持密切联系的意图和勃拉克更加大胆地脱离自然风景的物质方面。尤其是从空间的角度去看，这在他作于1908年的《东方》，风景画中表现得很明显。比如现在保存在巴塞尔博物馆里的一幅，它于1910年出现在慕尼黑那同一个历史性的展览中，正是这些“小立方体”的风景画使路易斯·沃塞尔用“立体主义”一词而一言中的。但立体主义这个说法最初并不为毕加索、勃拉克和格里斯所专用。卡魏勒对历史的误导性叙述不再永远生效——也许从他的角度看并不是不公正，如同罗伯特·罗森布拉姆说“到

1910年，这种风格已经开始吸引越来越多的巴黎艺术家”，这就将德劳内、格雷兹、维龙和福可尼埃等艺术家的贡献一笔抹杀时做的同样事情。没有一个有正当理由的人会将受到德劳内和杜桑的影响的画家看作“巴黎的附属物”。这些画家不是改编者，不是附属物，他们做出了非常重要的贡献，完全不同于蒙马段区的立体主义者。因为他们把毕加索和勃拉克的形式上的革新发展成史诗的、视觉的、宇宙的主题，最终导向了抽象。

曾被阿波里奈尔称作物质立体主义的创立者的福可尼埃1912年在慕尼黑的展览中展出了《丰饶》。这幅作品完成于1910年，麦尚杰、格雷兹、德劳内、莱热和批评家罗杰·阿拉一直关注着它的创作，他们常去福可尼埃的工作室，观看这幅纪念碑式的油画的进展，它概括了他们要表达的新的社会观念的一种新的造型形式和许多想法。福可尼埃的论文译为《艺术品》（可能是康定斯基译的），探讨了空间中的立体主义构成和意志结构的重要性。这篇文章出现在展览的介绍册里。因此《丰饶》醒目地在《蓝骑士》里再次印刷出来，1912年，福可尼埃在哈根的福克旺博物馆，而不是巴黎，举行了他的第一次个展。他对德国画家，尤其是奥古斯特·马克几乎立即产生了影响。

福可尼埃和在普托的雅克·维龙的家里举行的其它聚会明显比表现出对更为正统的蒙特马利区的立体主义者对中性的主题，如吉它、管子、水果碗、报纸、水罐进行纯视觉分析的不满。他们讨论尼采、柏格森、彭加勒的数学理论和非欧里德几何学，其中一些画家如德劳内和格雷兹的画风变成完全准确的抽象，因为他们主要不是关心视觉现实的分析，而是探索宏大的史诗主题和宇宙秩序。他们中间杰出的艺术家是罗伯特·德劳内，正是他对境外的影响最大，他不仅影响了德国画家，也影响了意大利和美国的画家。不过，我应该只谈慕尼黑，立体主义对慕尼黑画家的影响是复杂多样的，每一个画家都根据他自己的风格和需要加以取舍。

1911年秋，在康定斯基和弗兰克·马克的带领下，更多的激进画家脱离了NKV后，康定斯基邀请德劳内参加在汤豪塞画廊举行的第一届蓝骑士展，德劳内遵命送去了一张素描和四张油画，一张是圣·塞维林系列中的一幅，一张是埃菲尔铁塔，还有两张是城市组画。厄汶·von·布斯不久后在著名的《蓝骑士》年鉴中发表了论德劳内创作的论文，分析了这些作品，指出尽管在《圣·塞维林》中，画家仍然忠于自然，如实地描绘了教堂的回廊，但在《埃菲尔铁塔》中，物体分解成了小碎片，它们的大小、色彩和顺序完全是由空间的动态需要所决定的；而在《城市的窗户》中，与外部世界有关的所有参照物都被抛弃了，而代之以由形成和色彩二者所造成的同轴的运动，这一发展在1912—1913年创作的《日轮》中达到了顶点。von·布斯在这篇文章中表现出对德劳内的作品和他的观点的倾向性的卓越洞见。德劳内研究过谢弗勒论色彩和谐与对比的论文，不同意他关于视觉综合的理论；通过这种对纯粹和自主的光谱色彩的共时运用，创造了韵律和空间中的运动，这最终使他“对埃菲尔铁塔、街景、外部世界……说声再见，而转向以人自身为中心。”在毕加索和勃拉克以对表现性元素的分析审视来暗示运动的地方，德劳内则用光和色彩本身唤起了运动感。对他来说：“由光所引起的形式分裂创造出色块，这些色块就是画面的结构，自然不再是描绘的主题，而是一个托词……。”“色彩就是形式和主题。”阿波里奈尔创造“俄耳浦斯主义”这个词主要是指德劳内富于诗意和音乐性的绘画，他称其为“描绘新结构的艺术，其组成元素不是取自视觉范畴……，是纯粹的绘画。”阿波里奈尔不久在赫沃斯·瓦尔登主编的柏林前卫艺术期刊《风暴》上发表了一篇论德劳内的文章，这篇文章是对德劳内的赞扬，包含德劳内自己的一些重要表述，在这些表述中，德劳内形成了他自己的抽象艺术理论。因此，不久之后，德劳内个展在风暴画廊举行时，他本人给《启蒙》杂志写了一篇简要的论文，由他的新朋友保罗·克利译成德语。为了这个展览，德劳内和阿波里奈尔前往柏林，这位法国诗人在开幕式上用德语向公众发表了演讲，赢得了热烈的响应。看到德劳内绘画探索的新进展和蒙德里安与康定斯基也踏上了同样的道路，阿波里奈尔的演讲超越了立体主义的局限。德劳内的视觉共时主义直接启示了阿波里奈尔的字母图形诗。1913年，沃尔登的第一届德国秋季沙龙上有一个特殊的大型的俄耳浦斯主义展，德劳内及其妻子索妮娅的作品一起被置于显要的位置。

立体主义从总体上、德劳内则从特殊上对弗兰克·马尔克的艺术发展起了决定性的影响。在感情和方法上马尔克都与德国浪漫主义者有密切的联系，他觉得通过动物，他能对上帝造物的有机韵律形式泛神论的同情心。他写道：“对一位艺术家来说，还有什么比想象自然怎样反映在动物的眼睛里更具有神秘主义的韵味呢？”1911年，当他画他著名的《蓝马》时，他既抛弃了现实主义的形式，也抛弃了地方色彩，而是抓住了马与风景之间互相呼应的曲线在心灵上的韵律关系。

但是动物与风景的融合，这种他一直在探索的整个宇宙的合谐统一，只能来自于俄耳浦斯主义和立体主义的结构方法才能获得。1912年春，柏林举行未来主义展览时，马尔克在《风暴》上对卡拉、赛弗里尼和波菊尼大唱赞歌。此前不久，光的线条，虽不能说很有力，但已出现在德劳内许多以富于动态的构图表现出紧张激烈的作品里。

马尔克几乎立即将未来主义画家的有力的韵律与他的俄耳浦斯画风实践，即纯粹色彩的共时性对比，结合起来。1911年12月，马尔克的作品在第一届蓝骑士展上与德劳内的作品挂在一起。后来，1912年夏天，马尔克和奥古斯特·马克去拜记人在巴黎的德劳内。此后不久，马尔克在《有树的房子》中几乎照搬了这位法国人的色彩表现形式。马尔克运用新的饱满的色形和棱线状形式；从而能够回到他所热爱的动物主题，在1913年作的《花园中的鹿子》里将一只鹿子与周围的森林真正融合在一起。形体与色彩现在都是透明的，互相渗透，物体形式真正非物质化了，进入了马尔克满怀渴望的充满泛神论精神的新世界。在他短暂的生命临近结束时（1916年36岁时他在凡尔登遇害），马尔克肯定受到他的两位良师益友——德劳内和康定斯基的启发。马尔克完全抛弃了客观意象，试图穿透他所感觉到的存在于表象的面纱之后纯粹的宇宙能量和变动。如果试图用立体主义的语言对空间中一个确实的客体加以定义和分析，弗兰兹·马尔克运用了这一词汇中的许多成分，以达到一个完全矛盾的目的：排斥客体为不确定寻找表现形式。

年青的来自莱茵河的画家奥古斯特·马克1910年与马尔克在慕尼黑的相遇，正是他第一次将马尔克带进了一个色彩明亮强烈的世界。但是马克不象大多数蓝骑士画家，他不是理论家。对他而言，艺术不是服务于任何形而上的目的。如果说马尔克用立体主义和俄耳浦斯主义的词汇来表达他自己的精神意图，马克则从这同一的刺激中获得新的方法来显现他对光的感觉；他是德国画家中最法国化的。

马克第一次看到未来主义者的作品时，留下了深刻的印象。他在里面看见了一种与自然主义有深刻区别的充满生机的现实主义，但后来他发现德劳内创造了运动，而未来主义者只不过加以描绘。

马尔克和马克1912年在巴黎对德劳内的拜访，使他们之间建立了深厚的私人感情，马克和德劳内之间常有书信来往。1913年1月，德劳内在阿波里奈尔的陪同下，在前往柏林参加他的《风暴》展的路上，他在波恩拜访了马克。马克在他生命最后两年里（他也是在战争中被杀害的）创作的作品中，大量地借鉴了这位俄耳浦斯主义画家。在《太阳路》这幅欢快幸福的作品里，人物、树木和被这一切所占据的空间都是用饱和的色彩与占支配地位的颜色创造的。当我们看到马克本人怎样用黄色和绿色的韵律描绘树叶和女士的上衣，用蓝色和绿色的交替描绘水，用红色和绿色描绘道路，从而用色彩唤起了不停的波动感。这时，我们开始明白他说德劳内创造了运动的意思。马克所喜爱的一个主题是在看服装店或帽子店的橱窗的妇女。在《服装店》里，作为橱窗的大幅窗格玻璃被置于日常生活的真实世界里，德劳内在他的抽象画《窗户》中也用过窗玻璃这一素描，德劳内作品里光的嬉戏所产生的清幽感变得非常实在，变成更为实在的艳丽服装的形式；或者象也是作于1913年的风景画《桑湖边的花园中的风景》，由矩形、三角形、菱形和梯形构成。但是，虽然作品依赖于色块之间没有重量的相互作用，而物体并没有明显地象在德劳内的《窗户》中那样完全变成几何形状。

当马克和他的朋友保罗·克利1914年4月一起出发前往突尼斯时，马克继续用几何形的色块来作画，这些色块明亮清晰表现出北非春天的气氛。我相信，马克对色块的深刻感受传达给了保罗·克利。在突尼斯之行前，克利基本上是一个善于描绘的人，后来他把马克的表现发展到一个新的完美的意义深远的高度。

色彩是克利词汇中增加的最后一个成分，对他来说，它是一种综合。他慢慢地形成了这种认识，并且在参加蓝骑士展的作品中表现出来。但在他的绘画作品里，线条达到了自主的运用，如同他在日记中所写道的：“一种绝对的精神性，没有附加的分析。”

因此，当克利在慕尼黑和伯恩的赫尔曼·鲁弗的藏品里看到立体主义的作品时，他开始认识到艺术家不仅可以象他希望的那样自由地运用线条，而且构图作为一个整体也符合他的意愿。当他研究第二届蓝骑士展（他的作品也出现在这次展览中）上毕加索、德里安和勃拉克的绘画作品时，他决定再去访问巴黎。1912年4月他到达巴黎，在威廉·于德和康威勒的家里看到了毕加索和勃拉克的作品，他还拜访了福可尼埃。但他首先访问的是德劳内的工作室，他可能还看了阿尔伯特·格雷兹的作品。

在这些留下深刻印象的年代里，克利也推崇野兽派，尤其是加拉，推崇他们试图表现事件和感受的同存性。但德劳内再次起到了至关重要的作用，他象克利自由地运用线条一样，自由地运用色彩，但没有克利所反对的康定斯基作品里的混乱的结果。最早评论克利的批评家威勒·哈夫特曼认为“如果我们要把确定克利作品的来源放在重要的位置上，我们必须给俄耳浦斯式的立体主义的主要的份量，因为与德劳内联系在一起的这个运动一直被人们这样称呼。”象马克一样，克利与德劳内也有书信来往，进行热烈的讨论。他翻译了德劳内的论文《启蒙》，正是立体派和德劳内帮助他认识到如他所说的：“艺术与自然界和谐地平行。”突尼斯之行后他打开了一个色彩世界，其作品充分体现了这一点。1914年作的一幅水彩画《大笑的哥特式建筑》中，他直接了当地表现出对德劳内的借鉴。德劳内1909年的作品仍然是单色的三维空间，现在

在克利的作品里它们已经变成了二维平面的同存性的色块，而德劳内本人可能也是在6年后才使用这种技巧。克利还创造了一个他自己的魔幻世界，如他在同一年创造的精巧的《向毕加索致敬》，肯定会令人联想起他在于德和康威勒家里看过的毕加索的作品。但我们越是仔细观看，就会发现这幅椭圆形的绘画与毕加索的相似之处越来越少。克利不是用立体主义的方式分析物体，也不用他们的色调，他为色彩自身的缘故而建构了一个丰富的色彩结构。

他一直在向德劳内学习，即使他的杰作《塞内西奥》也可以看作是俄耳甫斯主义的调色板，增加了充分的孩子气的奇思异想，做出一个鬼脸，这个鬼脸用嘲讽的目光凝视着我们。克利取消了德劳内对色彩属性的理论探讨，而代之以对生活的隐喻，早在1905年，他就在日记中对“你喜欢自然吗？”这个问题给予了一个毫不含糊的回答：“是的，我自己的。”

康定斯基曾邀请德劳内参加蓝骑士展，他形成了他独特的与立体主义无关的风格。也许正是马蒂斯“明亮地歌唱着的色彩和《生活的欢乐》中曲线的有机的流畅的形式”“为康定斯基开辟了道路”。正如肯尼斯·林赛所指出的，康定斯基1906年作的《圣克劳德的牧牛场》明确地表现出对马蒂斯大型油画的借鉴，尽管在风格上要保守得多。当康定斯基后来写作《论艺术里的精神》时，他表现了对马蒂斯的感谢，不过，他发现在马蒂斯的作品里也能看到真正的精神之美仍然与传统的魅力内在地结合在一起。接下来他写道：“然而在巴黎的另一位伟大的艺术家西班牙人毕加索的作品里，就丝毫没有传统美。为

哈罗德·帕西科·帕里斯在加利福尼亚的日子

彼特·塞尔兹 著

1953年，贝尔·克拉斯纳写了一篇题为《边缘的10位艺术家》，其中包括路易斯·布儒瓦、约瑟夫·科纳尔和罗本·纳克恩，以及哈罗德·帕里斯。帕里斯确实处于边缘，尽管他在欧洲住了7年多，而且感觉非常像在家里，但他不属于美国文化的一部分，而是美国艺术界的一员。他从未属于某一团体、运动、倾向或潮流。50年代早期，他住在纽约，作为一个年青的艺术家，他能够尊敬抽象表现主义艺术家，但从未用他们的风格作画。当他同时代的版画家在斯坦利·威廉·海特的17工作室研究凹刻过程时，帕里斯已掌握了版画，并探索一种一种个人的——也是苦恼的——形象。当同时代的雕塑家在从事焊接时，帕里斯却恢复了早已失传了的卸蜡法的古老技术；当他的同事在北加州做“令人恐惧”的东西时，他观察并欣赏他们感觉上希奇古怪的作品，但他转向原始质朴的环境。现在，当许多艺术家用闪亮的塑料来制作高雅的东西时，帕里斯则将塑料制品变为有机的形式。

象许多他所崇拜的过去的艺术家一样，哈罗德·帕里斯喜欢独自一人。实际上，我认为他选择生活并呆在海湾区，是因为那里几乎没有一点艺术景观。

安东尼诺·戈地也是一个孤独的人，可能是他的作品给了帕里斯唯一重要的印象。他回忆1954年的一次欧洲之行时说：“戈地是使我成为一个雕塑家的决定性因素。当船停在巴塞罗那时，我看见了Sagrada Família这尊作品，我几乎跌倒在地。我留在西班牙，停止了画画而转向雕塑。”肯定是这位伟大的西班牙人的活生生的形象和不可置信的大胆鼓舞了这位年青的美国人在雕塑上一试身手。后来帕里斯制作了一些巨大的泥墙，它们使我想起了墨西哥的西班牙巴洛克风格的教堂里的富于想象力的夸张的圣坛，一种极端的巴洛克风格，这种戈地的作品里也有反应。最终，帕里斯自己的环境是一种与众不同的富于冒险精神的空间。

哈罗德·帕里斯的作品的特征是具有截然相反两种因素：黑与白、死亡与生命、理性与非理性。在他的房间里，他将有机的与活生生的形式与几何构成相对比；火热的区域和冰冷的区域并置在一起，潮湿的表面与干燥的表面相邻，光滑的形状与粗糙的形状相连，似乎是一种辩证的组合构成了他的作品，象男性与女性的对话，象在子宫状的封闭中的男性生殖器形式。帕里斯创作了刚硬的幻象，同时又充满了柔顺，坚硬的塑料象柔软的皮肤。艺术不再是现实的反映，而是反映的现实。这种令人惊讶的、置换的、对立面相交织的因素要求旁观者创造性的、充满情感的反映，需要出自个人的矛盾的象征主义的综合。在一个从动荡转向平静、同时对人性既责备又捍卫、既有密不可分的人性又非常公众化的世界上，观者拿自身去冒险。

在这个黑与白；……的世界里，哈罗德作为一个油画家从未真正取得成功，但他创作了一些与众不同的版画和强有力的钢笔画。他的微观宇宙使人联想起黑色世界、开阔的建筑空间。他们似乎为贾戈麦谛的决不可攻地站着的女人和哪里也冲不进去的行走的男人设计的背景，大背景是抽象的房间、合成材料做的圣坛、用毫无帮助的白色物体点缀的黑色房间，可以说，它们闪射出神秘之光。

自我表现的需要所激动，毕加索急于从一种方法转到另一种方法。由于他跳跃之大胆，他的那些困惑的追随者们每次都发现他与前一次不同，因而有时在他那些连贯的方法中要出现一道深深的鸿沟。当他的追随者们刚以为已接近他时，他又变了。法国新近的立体主义就是以这种方式出现的。”我们必须承认，在1911年作出的这一评论是相当准确的。然后，康定斯基继续评论毕加索最后的作品：“他完成了对物质富有逻辑性的破坏，他不是用溶化的方法，而是分割各个部分，再建设性地把分割的部分散布在画布上……”，“马蒂斯——色彩，毕加索——形式，两个伟大的路标指向一个伟大的目的。”

不过，在这部署作的结尾，他转向立体主义，将它看作一个过渡阶段，因为它仍然依赖自然的形式。他解释说：“立体主义是过渡，在这里自然的形式被迫从属于结构的目的，成为一种包袱。”他本人正如我们所熟知的丢掉了这个包袱，跨越了这个阶段。

当我们把1911年的一件重要作品，如《构成4号》，与1912年的一件重要作品，如《黑狐》，进行比较时；我们注意到正是在这个时间，立体主义和俄耳甫斯主义在慕尼黑产生了最强烈的影响。康定斯基抛弃了所有幻想空间的残余，在这一方面，他脱胎于立体主义，但他绝不采用立体主义的相关的平面和二维空间由于超越了立体主义，康定斯基预见到了二战后绘画的发展。当立体派通过内部联系和块面转换来创造空间时，康定斯基作品里的空间再也没有任何块面。象瓦格纳的音乐一样，形式不再是固定的，而是在流动的虚空中自由地无理性地漂浮，创造出他们自己的无法确定的宇宙。

当我第一次看见他时，哈罗德·帕里斯正在他的厄尔·塞里托工作室创作《1号房间》。我觉得它是关于生命和死亡的。同样，多尔·艾什顿认为它是关于越南的。哈罗德创作之初，对死亡和世界大事的恐怖的意识就影响了他。战后，他受托创作《星条旗》这个作品时，创作了一系列有关布痕瓦尔德（德国一市镇，1934年至1945年，德国法西斯曾在此设立集中营，残酷屠杀爱国者和战俘。——译者注）的主题的版画，画面上充满了痛苦。接着他创作了纪念碑式的《和散那》（基督教中赞美上帝之语——译者注）系列——这组版画表达了一种转化为内在的深刻而令人置信的幻象，在这里悲观和死亡再一次被置于视觉化的诗歌里。60年代早期的大型青铜作品也是关于腐化的意象：粘在威力强大的电椅上的人类的遗物象大屠杀后可能留下来的腐烂了的尸体。帕里斯对政治悲剧的反映是很强烈的，在关闭伯克利的人民公园后发生的野蛮事件对他触动很大，他为詹姆斯·雷克顿组织了一个葬礼仪式。几年后他创作了《电极大道的灵魂》，非常尖锐深刻。Kodesh——Hakodashim表达了封闭广阔而充满阳光的环境的观念，这是他对人类不负责任的行动的责备，表现了责任感，但又不抱希望：

它从哪里来——
3000年来的哀嚎
越南的一声尖叫
哈罗德·帕西科·帕黑斯热爱戏剧，他创作剧本，登上舞台，自导自演，但我们这些观众也是这样。他父亲是纽约意第绪艺术剧院的演员。哈罗德的作品总是富于演出和仪式的强烈效果。他的《灵魂》必须戏剧化地表现出来，观众方可能看到他们之间神秘的对话，大型瓷墙可以是狂欢仪式的背景。1969年我写作关于《富于启发的表意动作》的评论时说：“许多参观者会觉得他在这间黑与白的缩小的房间里跳着死亡之舞——可是这个缩小的房间使我们获得了新的体验。”
哈罗德·帕里斯常常创作作为艺术。在旧金山，他首次将一个雕塑埋在一个盒子里；在米兰，他非常精心地重复了这个观念。他回忆起在他的封闭雕塑里燃烧蜡烛时看见两个穿黑衣服的女人在祷告。1970年在布鲁塞尔举行他的作品展时，他展出了一个塑料棺材，里面装着《在越南被杀死的未出生的婴儿的灵魂》。他先将客人们带到一个灵柩前，灵柩后跟着一队20辆小车的送葬人群，然后穿过街道举行仪式，将棺材扔进溪水里。在同样的展览中，有一个名叫《装起来的灵魂的声音》。他委托别人为13幅《灵魂》创作了电子音乐、落花的声音、一个老人爱恋的声音等。作为一种多媒体的体验，一种增加感官认知的方式和总体戏剧的艺术，帕里斯随心所欲地加以利用，激发了观众强烈的情感反映和触觉参与。
Kodesh——Hakodashim这一作品则完全拒斥戏剧表演。在这里，帕里斯将“我能够产生的所有惊讶和我能释放的所有的爱”联结在一起，他觉得需要把它们全部封闭起来，但是如果他的主要环境与世隔绝，《灵魂》就可以做到一点，帕里斯一度想把它们给需要它们的人就足矣。《灵魂》仍然与生命和死亡有关，不过它们还是艺术作品。在这些作品里，以前的恐怖与苦恼已经稀薄得

成了光明的形式。我们想起了托马斯·阿奎那的话：Lux pulchrificat quia sine luce omnia sunt turpia(光美化了万物，因为没有光，一切都很丑陋。)。

人们不应该忽视他作品的最明显的特征：哈罗德·帕里斯是一位技术大师。作为一个版画制作者，他创作了大量的蚀刻画、干印画、凹版腐蚀刻绘、塑料刻绘、木刻和平版画。在他艺术生涯早期，他用塑料版进行多色彩凸版印刷试验，后来他用环氧板作浅浮雕版画。在《和散那》组画中，他把过去时代的蚀刻技术与他新的独特的试验结合在一起。他在德国掌握了久已失传了的蜡塑法，有助于他在伯克利建立青铜铸造工作室。别人都认为不能用青铜来雕塑的东西，他却做成功了。他在运用各种塑料材料方面是一个杰出的专家，如用环氧、聚脂、有机玻璃进行雕塑、层压、组装、真空成形，对塑料艺术执着地追求。在他的房间里，塑料制品常常和不锈钢、橡胶及其它物质结合在一起。他最近作《灵魂》系列运用了无机磷和明亮的硅雕塑成形。他的学生叫他行走的

软弱的艺术

彼特·塞尔兹 著

十年前（指1953年——译者），美国绘画占主导地位的是抽象表现主义。今天，在风格和主题两方面，可能性都更为宽泛。老一辈的抽象表现主义者正在创作他们最好的作品，罗斯科刚为哈佛大学完成了一系列塑画，给人留下深刻印象。除此而外，硬边画家成功地综合了莫德里安和纽约画派风格。来自华盛顿的一批画家，其中有莫里斯·路易斯和肯尼思·诺兰，在画布上涂抹形式简单的装饰性色彩，创造了新的形象。崛起的一代肖像画家——迪本科恩·戈卢布的奥利维拉描绘了处于不如意的社会中被毁灭和遭孤立的人类。我们文化的碎屑也被“废品艺术家”的作品重新组合在一起，这些作品常常使人晕眩而又辛辣有趣。但去年（1962年——译者）最为人周知和议论的潮流是波普艺术。

利用大众文化的形象和物品的艺术家——H·C·威斯特曼、爱德华·基恩霍兹、马里索尔、廷格利，并非必然就是波普艺术的实践者。威斯特曼对暴力和当代生活多义性的隐喻式的描述，基恩霍兹尖刻的社会嘲讽，马里索尔复杂幽默的原始主义，让·廷格利高度创造性的结构；这些推动了我们审美观念的发展，都不同于波普艺术作品。波普艺术家确实向劳森伯格借鉴了不少东西，但后者的组合艺术把日常物品与抽象表现主义结合在一起，意味深长，从而使日常物品变形。

波普艺术家有的来自广告界，有的来自绘画界，形成了一个独立的群体，他们不仅从我们文化中的批量生产资源——杂志、广告板、连环画、电视——中获取主题，也常常利用商业技巧，如喷枪、丝网复制。有时实际物品以拼贴的方式组合在一起，如丹尼和韦塞尔曼的作品。为什么这种大众形象或运用商业艺术的程序就不应该创造出具有真正兴趣和价值的作品的观点并没有理论根据。抽象艺术经过了50年，没有人能够就主题拟定一个学术等级；拼贴艺术经历了50年的辉煌创造，没有人能够说哪一种技巧是禁忌。我们非常不满意这些作品并不在于它们的手段而在于它们的目的，它们中的大部分毫无意义，尽管它们将纽约学派（尤其是德·库宁的女性象）和硬边画家的许多形式与技巧结合起来，但这些形式不含任何内容，除了表面的叙述外，没有增加任何东西那些对波普艺术应该说了解更多的人将它与查丁的作品进行比较，因为它描绘了同样环境中的实际物品：18世纪静止的生活，20世纪的广告栏。为什么不可以这样做呢？在现代艺术博物馆关于波普艺术的讨论会上，列奥·斯泰因伯格甚至认为它与卡拉瓦基奥和库尔伯特的现实主义是一致的。但是在查丁、卡拉瓦基奥和库尔伯特所创造的各自的世界中，物体的现实变为一种审美体验。波普艺术家对现实的诠释和变形，就其表现来看，是软弱无力不能使人信服的。它缺乏想象，被动地接受事物的本来样子，因此在看第二次或第三次时，这些作品极不令人满意，几乎不值得人们去沉思，而真正的艺术作品就要求沉思。如果按顺序加以比较，它与19世纪画家，如迈森里尔、德坎普斯或罗莎·邦尔的感伤现实主义更为近似，这些画家当时非常流行，卖价很高。

50年代，麦卡锡时代及其后，我在学校教书，学生普遍持一种冷淡和麻木的接受态度，我们常常在想今后这些少男少女会创造一种什么样的艺术呢？他们喜欢说的是：“了不起，伙计！”而不是“为什么”，更不可能说：“不！”现在50年代这代人已经成熟了，看到他们中的某些人描绘世界的方式，一点也不让人感到惊讶，他们按他们被告知的观察世界的方式，用世界自身的术语进行描绘。波普艺术家不是去反抗我们流行文化陈腐而傲慢的表现，而是囫圇吞枣，“了不起，伙计！”

在现代艺术博物馆的波普艺术研讨会上，这一艺术潮流的热情支持者亨利·格尔德扎勒发言时将这些艺术家的观点和艺术界对他们匆忙接受的原

百科全书。

他是版画制作和各种雕塑技巧的高级讲师，无论旧的还是新的，他都精通。他不断试验各种材质，同时还探索他已经掌握了的技术的含义。他的《灵魂》是用石膏和软塑料做的，但看起来不象艺术品。他喜欢那些到他在奥克兰的军舰修造场的工作室来看他的《灵魂》，后来又常回来看他的孩子们。

技术、政治、生命、死亡、性、诗歌、戏剧、爱和艺术，所有这一切都被这位艺术家变成了谜，其中总是有神秘的寂静和幽默感。哈罗德·帕里斯喜欢引用夏洛克·福尔摩斯的这段对话：

华生：有什么东西你想引起我的注意吗？

福尔摩斯：夜晚狗的奇怪的事件。

华生：狗在夜晚什么也没做。

福尔摩斯：那就是奇怪的事件。

因进行了区分，他说：“美国艺术家有一个观众群，这里存在一种机制——画商、批评家、博物馆、收藏家，它使事物向前发展……不过，对艺术家被拒斥、误解、无人赞助的美好过去一直存在着一种怀旧情绪。”但我怀疑怀旧是问题之所在。我们所看到的恰恰是一批艺术家，他们却主张向我们显示现在的一切是多么美好，不折不扣。对我们自身和我们居住的这个世界进行批评性审视不再受人欢迎，相反，它让我们醉心于伟大的美国梦。这种艺术提供给我们的食物异常丰富意味深长。馅饼、冰淇淋苏打、可乐、汉堡包、烤牛肉、罐头——常常三倍于生活的需要——使人格变得仿佛如同婴儿只能摄取，不能消化、吸收和作出自己的理解。更有甚者，主题中醒目的美国腔——打包食物、各色旗帜、自动唱机、自动售货机、周日滑稽戏、半裸在美国绘画最终进入世界艺术主流时，它们可以看作对狭隘题材的志愿回归。

波普艺术家正是在对主题的选择中具有一种不言自明的倾向性，他基本上冷静地摆弄它，不承担任何责任，因为对爱我者愤怒的承担就意味着冒险。《时尚》四月号（这类杂志是创造艺术时尚的机制的重要部分）很恰当地评价了沃霍尔：“他似乎一切都爱，爱得平等……，但我想他并不感到爱，而是自鸣得意。他不是用欣喜或厌恶的眼光看待事物，而是默许。”波普艺术的极端客观性是彻底放弃努力，它暗示一种更深广的怯懦，正是这类人的这种软弱和恐惧使他们无法把握他们生活的时代，抽象表现主义画家决心把他们的一生奉献给艺术，也许他们做到了。谁还能比卡拉瓦基奥、查丁和库尔伯特更具有献身精神？但波普画家们由于缺乏立场、缺乏参与，他们创造的作品使清醒的观众感到圆滑、虚弱、时髦。他们和一切学院派艺术——顺便说一下，包括纳粹和苏联艺术——一样，拒绝质疑他们对文化的价值观的自鸣得意的默许。这一切中最有讽刺意味的事实是；这种可怜的和諧的艺术，麦迪逊大街的延伸，竟表现为前卫艺术。

山姆·亨特在布兰德斯大学的《近期收获》手册的简短导言中认为波普艺术使用了许多“我们时代更纯粹的表达”的构图手段，事实确实如此。它运用它们的方式如同好莱坞电影一样，后者将弗洛伊德的理论粗俗化平庸化，或者顶多是象杜鲁门·卡波特将福克纳通俗化感伤化这就是德怀特·麦克唐纳所说的“商业化的中产阶级文化”，即利用前卫艺术的发现。他说：“它对高级文化比对学院派更危险，因为它与前卫艺术密切地结合在一起。”我相信，这确切比描绘了波普艺术与现代艺术的关系。

我们所要面对的是一种很容易同化的艺术，不费吹灰之力。在艺术家一方或观众一方，它既不要求感受力也不要求智力活动。与摇滚乐或标准的神秘故事或肥皂剧相比，它同样没有个人语言，消费与生产同样不费力，而且市场也更易接受，因为它俗艳明晰。你可以是一个潮流中人，同时知道自己正在看什么。热心的收藏家、狡猾的商人、聪明的论评员、爵士乐博物馆馆长，他们生怕与后卫为伍，把过时的伟大的美国方式介绍给艺术世界。这里面的许多东西为了一个原因就可能消亡，更重要的是它们不久也会过时，因为“时髦”取代了风格，蛊惑取代了确信。象所有虚假的艺术一样，市场崩溃了，它也永远崩溃了。

从底层生长起来的民间艺术则不一样，而由上层制造的拙劣作品却如此。不论麦迪逊大道上的商人们如何宣传，这些东西的创造者不能成为艺术家，因为他把自己弄成先前他所反对的角色（尽管价格可观，但举止卑微），那通用汽车公司车尾的设计者这种角色。环境艺术和消极剧的作者阿伦·卡普若预言艺术商人可能确实要变成艺术指导，实际上他就乐于盼望这种演变。

关于波普艺术有一种说法，即“假以时日，也许会产生一些好东西”，我不